Beltrami, Luca
La maschera di Michelangelo
del Castello sforzesco

N
6923
B9B4

Nozze

Pirelli - Zambeletti

LA MASCHERA

DI

MICHELANGELO

MICHELANGELO BONARROTI
(MASCHERA RICAVATA DA DANIELE RICCIARELLI)
— 1564 —

—

CASTELLO SFORZESCO

—

· LVCA BELTRAMI ·

LA MASCHERA

DI

MICHELANGELO

NEL

CASTELLO SFORZESCO

· MILANO ·

MCMXIV

LIBRARY
AUG 18 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

EDIZIONE DI 250 ESEMPLARI

N
6923
B9B4

Milano — Tipografia Umberto Allegretti — Via Orti, 2.

PER LE FAVSTE NOZZE

ALBERTO PIRELLI — LODOVICA ZAMBELETTI

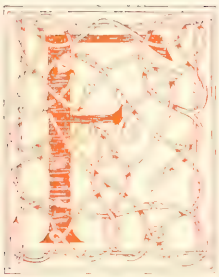
[illegible]

LA MASCHERA DI MICHELANGELO

NEL

CASTELLO SFORZESCO

« Sat magnum tua sola loco decus
addit imago ».



RA i cimeli d'arte oggi ospitati nel Castello Sforzesco, il bronzo proveniente dalla raccolta milanese del cavalier Giuseppe Bossi, raffigurante la testa di Michelangelo, è destinato ad assumere interesse sempre maggiore. Le gravi imperfezioni della fusione possono avere contribuito a distrarre l'attenzione degli studiosi, a compromettere il valore di questo bronzo: ma non mai come dopo recenti pubblicazioni, da scrittori stranieri dedicate alla iconografia bonarrotiana [1], il pregio del cimelio sforzesco appare in piena luce, rivela il particolare suo interesse, come quella fra le numerose raffigurazioni di Michelangelo, che con maggiore fedeltà ci conserva i lineamenti, la espressione del sommo artista.

---

[1] Dott. PAUL GARNAULT, *Les portraits de Michelange* — Paris, Fontemoing Edit., 1913.

Dott. ERNST STEINMANN, *Die Portrait-Darstellungen des Michelangelo* — Klinkhardt und Biermann, Leipzig, 1913.

Col recente suo volume, il Dott. E. Steinmann presenta l'interessante raccolta di un centinaio circa di ritratti, dipinti, scolpiti, disegnati, incisi, coniati; materiale iconografico riprodotto con nobile larghezza di mezzi, il quale concorre a sanzionare le caratteristiche che da tempo hanno individuato la fisionomia di Michelangelo. Pure, in mezzo a tale varietà di indicazioni iconografiche, indarno si cercherebbe quella raffigurazione che veramente appaghi il legittimo nostro desiderio di trovarci a contatto coll'artista, di leggerne, nella intensità dello sguardo, nella modellatura del volto, le vicende della vita, le contrarietà sopportate: manca in quella serie, pur così ricca, l'opera d'arte, quale ci riterremmo in diritto di attenderci, ripensando alla lunga carriera di colui che abbracciò il periodo più fulgido dell'arte nella affascinante sua evoluzione, dalle composte forme, ancora innestate sulla grazia del rinascimento, sino al maturo rigoglio, preannunciante gli eccessi della decadenza.

Quanto ci interesserebbe, ci commoverebbe un ritratto di Michelangelo, semplicemente abbozzato dal pennello di un Tiziano, modellato da un Sansovino, da un Cellini, attraverso il quale ci fosse dato di penetrare nell'anima dell'artista! Purtroppo, Michelangelo non ebbe molto maggiore fortuna, per questo rispetto, di altri che furono artisti sommi del tempo suo: se di Leonardo non ci rimanesse il meraviglioso suo disegno a matita rossa, nella Collezione Reale di Torino, non avremmo della sua figura alcun documento attendibile, tale non essendo quel ritratto, esposto non si saprebbe con quale intento, agli Uffizi, quando non si voglia ribadire nell'opinione pubblica la più insignificante fisionomia che si possa gratuitamente attribuire a Leonardo [1]. Nemmeno di Bramante ci resterebbe una raffi-

[1] A questo proposito ci permettiamo di osservare che in una Collezione di ritratti di Artisti, la quale — come quella degli Uffizi — accoppia anche nella sua

gurazione degna di lui, se giunto all'estremo di sua vita, non avesse egli servito come modello, al Sanzio, per la figura di Archimede nella Scuola d'Atene; mentre dello stesso Raffaello siamo ridotti a dovere ricercare, per semplice induzione, l'autoritratto nella grazia effeminata di qualche figura giovanile, fra quelle da lui dipinte.

Mancò a quell'epoca, pur così densa di manifestazioni, lo stimolo a tramandare le sembianze dei grandi ingegni, compenetrando la struttura materiale dei lineamenti e la fisionomia morale in una espressione sintetica, che ne mettesse in rilievo i segni più caratteristici.

Così si spiega come, scrivendo di Michelangelo dopo la di lui morte, il Vasari avvertisse — a proposito della medaglia modellata dal Leoni — che di lui « non c'è altri ritratti che duoi di pittura, uno di mano del Bugiardino, e l'altro di Jacopo del Conte, ed uno di bronzo, di tutto rilievo, fatto da Daniello Ricciarelli: da i quali se n'è fatte tante copie che n'ho visto in molti luoghi, d'Italia e fuori, assai numero ». La ricca iconografia dello Steinmann è per l'appunto alimentata dalle derivazioni di questi prototipi, purtroppo di uno scarso valore iniziale. Scarso nell'opera del Leoni, che pure avrebbe dovuto provare la tentazione di dedicare la straordinaria sua facilità e potenza di modellatura, nel fissare i lineamenti di Michelangelo, meglio che in una semplice insignificante medaglia: scarso nel ritratto di Jacopo del Conte, agli Uffizi, che sgraziatamente contribuì a divulgare, come avvenne per Leonardo, un tipo mediocre di Michelangelo: meno scarso, ma insufficiente sempre, nel ritratto del Bugiardini [1]. Rimane il quarto dei ritratti segnalati

maggior parte l'interesse dell'autoritratto, l'insignificante ritratto ad olio di Leonardo dovrebbe essere sostituito con una riproduzione del disegno di Torino.

[1] Giuliano Bugiardini fu pittore ritrattista: ma nei molti dipinti che di lui ci rimangono, invano si cercherebbe l'opera d'arte di singolare valore, mentre

dal Vasari, il « bronzo, di tutto rilievo » del Ricciarelli: al quale solo possiamo affidarci per desumere gli elementi fondamentali della fisionomia di Michelangelo.

Dice il Vasari che Daniello Ricciarelli fece il ritratto di Michelangelo « di bronzo, di tutto rilievo »: ed a confortare tale attestazione, per sè stessa degna di fede, essendo fatta da un contemporaneo, basterà richiamare le condizioni nelle quali si svolse l'opera del Ricciarelli, in base ai documenti che fortunatamente ci rimasero.

Il Ricciarelli — altrimenti detto Daniele da Volterra, nato nel 1509, morto due anni dopo Michelangelo — ebbe di questi a raccogliere l'estremo respiro, assieme al medico Donati e al fido servitore Antonio, nel febbraio 1564: tale circostanza già porta a pensare che il discepolo abbia ricavato la maschera dal volto del maestro, conforme alla corrente consuetudine: lo stesso Vasari, parlando di Daniele da Volterra riferisce come a Carrara egli avesse eseguito il ritratto di un suo allievo « ritraendolo ottimamente da uno formato in sul morto ».

È ovvio il pensare che la maschera sia stata ricavata per spontanea iniziativa del Ricciarelli, anzichè per incarico di Leonardo Bonarroti, nipote di Michelangelo, giunto a Roma tre giorni dopo la morte di questi; il che non contrasta colla circostanza abbastanza naturale, dell'incarico a lui dato da Leonardo, di modellare la testa di Michelangelo per soddisfare alle richieste che non mancarono, nè tardarono in quella circostanza: è presumibile infatti che, non solo la famiglia Bonarroti, ma l'Accademia di Firenze desiderassero

per l'attendibilità dei suoi ritratti, dal punto di vista semplicemente di documento, devonsi rilevare alcune sue maniere e convenzionalità nell'interpretare la figura umana, come nel disegnare i sopraccigli e nel collegarli colla struttura dell'occhio, che menomano il valore iconografico dell'opera sua.

di conservare la immagine del grande artista, per il quale si progettavano senza indugio solenni onoranze. La maschera dovette essere presa dal Ricciarelli subito dopo la morte, poichè quando il nipote giunse a Roma, il corpo di Michelangelo già era stato trasportato nella chiesa dei SS. Apostoli; mentre è da escludere la ipotesi — da qualche scrittore accampata — che la impronta del volto sia stata ricavata più tardi, a Firenze. Si ricordi, a questo proposito, come di fronte al delinearsi di un partito favorevole a dare a Michelangelo sepoltura in S. Pietro, il nipote Leonardo — deciso a rispettare il volere più volte espresso dallo scultore, e da lui ripetuto al Ricciarelli due giorni prima della morte, che il suo corpo fosse portato a Firenze — abbia deliberato di spedire il cadavere di Michelangelo segretamente, in modo che uscisse di Roma come mercanzia, colla scorta di lettere sue e del Ricciarelli, e come mercanzia fosse ricevuto a Firenze da fidi amici, fra i quali il Vasari; più che legittimo era, dopo tale trasporto e nell'occasione delle solenni esequie in Santa Croce, il desiderio di aprire la cassa per riconoscere la salma, ritrovata come era da vivo, eccetto il colore: e le membra, non che esser guaste, erano per modo che, anche a toccarle, si diceva essere Michelangelo morto pure allora, non da tanti giorni. Si noti che il corpo di Michelangelo era stato levato nascostamente dalla dogana di Firenze tre settimane dopo la morte, della quale circostanza giova tener conto per dedurre come il Ricciarelli, ritraendo la maschera di Michelangelo subito dopo la morte, dovette trovarsi in una condizione favorevole per raccogliere in una impronta i lineamenti del novantenne maestro, morto placidamente dopo che da due soli giorni si era posto a letto, e da non più di quattro giorni aveva rinunciato alla sua cavalcata quotidiana.

Dell'incarico da Leonardo dato al Ricciarelli, si ha la conferma in una lettera che questi — nel giugno 1564,

quattro mesi dopo la morte di Michelangelo — diresse al di lui nipote, nella quale si annuncia: « quanto ai ritratti di metallo fino, qui ne ho formata una cera: si va facendo quanto si può in tal caso, e non si mancherà con la debita diligenzia condurli a fine con quella più prestezza che sarà possibile ».

Non rimane alcun dubbio che, giovandosi della maschera da lui ricavata, il Ricciarelli ebbe ad apprestare la cera destinata alla fusione in bronzo della testa. L'ordinazione del nipote appare più specificata in una lettera del settembre 1564 — ancora diretta a Leonardo, in assenza del Ricciarelli che si trovava nel Senese — da Diomede Leoni, altro discepolo di Michelangelo ch'ebbe ad assistere il maestro sino agli ultimi suoi giorni, il quale scrive: « le due vostre teste di quella bona memoria sono a buon termine, et certo che vi soddisfaceranno perchè vi è stato usata la solita diligentia ». Da una successiva lettera dello stesso Diomede Leoni al nipote di Michelangelo, risulta ch'egli aveva, per suo conto, ricavato una terza cera, volendo assicurarsi la immagine del maestro « per goderlo con li occhi, sì come lo vedrò sempre con l'animo e col cuore: e tutte e tre si trovano a termine e non manca se non gittarle »: dichiarazione ripetuta due mesi dopo: « le due teste di quella buona memoria presto saranno gittate insieme con la mia, la quale voglio appresso di me, per honor mio ».

La fusione però non avvenne che nell'estate del 1565: e, sempre in assenza del Ricciarelli, Diomede scriveva a Leonardo: « le vostre teste similmente sono venute bene et al suo ritorno (del Ricciarelli) si rinetteranno ». Intanto, Diomede Leoni non indugiava a rifinire l'esemplare che si era riservato: ed è probabilmente dietro sollecitazioni che non saranno mancate per parte di Leonardo, ch'egli, nel marzo 1566 si scusava del ritardo, presso di questi, mentre a proposito del suo esemplare aggiungeva: « non haverei

creduto mai che fussi andato tanto tempo a rinettarla, nè tanta spesa: è vero che non ho fatto risparmiare a ogni possibile diligentia ».

Il ritardo a soddisfare il nipote di Michelangelo, trova una spiegazione: il Ricciarelli — le di cui assenze da Roma nel 1564 e nel 1565 erano motivate da ragioni di salute — moriva nell'aprile 1566, senza aver provveduto alla ripulitura e cesellatura delle due teste, già da lui destinate a Leonardo Bonarroti: pochi giorni dopo la morte del Ricciarelli — avendo Diomede Leoni tosto abbandonato Roma, portando seco, deve credersi, il suo bronzo già ridotto a perfezione — erano due altri discepoli del Ricciarelli che si occupavano di rispondere alle sollecitazioni, da Leonardo rinnovate appena ebbe notizie di quella morte: l'uno, Jacopo del Duca, scriveva « le teste de metallo, Messer Daniello gli ha gettati, ma sono in modo che hormai se hanno da fare de novo con ciselli e lime, sì che non so se saranno a proposito per V. S.: fate voi. Io per me vorrei havesti il ritratto della bona memoria de missere, non d'un altro ». Da questo passo risulta il fatto positivo che le due teste destinate al nipote di Michelangelo erano rimaste, per più di sette mesi, nella condizione di una semplice fusione, senza essere state rinettate, nè cesellate: mentre la diffidenza inspirata dalla stessa lettera circa il valore di quelle teste, si può spiegare con ragioni di rivalità, fra Jacopo del Duca e l'altro garzone di bottega Michele Alberti, che invece scriveva, nello stesso giorno 8 aprile 1566, a Leonardo: « V. S. vorrebbe sapere in che termine sono le teste di bronzo de la bona memoria di messer Michelangelo: vi dico che sono gettate e che se rinetteranno in termine di un mese, o poco più, che V. S. le potrà avere ».

È da ritenere che, nell'occasione di un viaggio a Roma, nel novembre di quell'anno 1566, Leonardo abbia ritirato quei bronzi, di cui era da due anni in attesa, ma nulla di

positivo ci consta riguardo alle vicende ulteriori di quei due esemplari: mentre del terzo che Diomede Leoni si era riservato, ed asportava da Roma dopo la morte del Ricciarelli, sappiamo che pervenne alla casa Medici, essendo menzionato nell'*Inventario gen.le della Guardaroba di Ferdinando I de' Medici:* « una testa di bronzo di Michelagnolo Buonarroti avuta dalla eredità di M. Diomede Lioni, mandataci di Siena, questo dì 10 di dicembre 1590 ».

In mancanza d'altre notizie, sembrerebbe ragionevole identificare nei tre busti di bronzo conservati in Firenze, non solo l'esemplare di Diomede Leoni, entrato nelle collezioni medicee, ma gli altri due destinati a Leonardo, uno dei quali è logico pensare sia quello conservato tuttora nella Casa Bonarroti, malgrado l'attribuzione accampata in contrario, cui si accennerà più innanzi.

OICHÈ le ulteriori vicende degli esemplari conservati in Firenze non hanno stretto rapporto colla testa nel Museo del Castello Sforzesco, nè con altre fusioni indubbiamente provenienti dal modello del Ricciarelli, sarà opportuno riprendere in esame le circostanze suesposte, in quanto concorrano a chiarire maggiormente il valore del bronzo formante argomento di questo scritto.

Si vide come il Ricciarelli avesse preso impegno di dare a Leonardo due teste di Michelangelo, ricavandole dalla maschera: il primo suo còmpito, dopo ch'ebbe levata la impronta del volto, dovette esser quello di completarla colla modellatura di tutta la parte posteriore del cranio, aggiungendo la espressione dello sguardo, del quale era in lui tuttora vivo e fresco il ricordo: nulla vieta di pensare che, di questa impronta levata dal cadavere, completata e ravvivata da chi era stato il familiare prediletto di Michelangelo, siasi fatta sollecitamente una fusione in metallo, allo scopo di assicurare da qualsiasi danno od alterazione quella reliquia, già chiamata ad essere il prototipo di una serie che si poteva prevedere numerosa. Poichè, se fortunata-

mente non andarono disperse le citate memorie riguardanti la effettuata fusione di tre esemplari, due dei quali destinati alla famiglia Bonarroti, non devesi per questo escludere che altri esemplari, di cui non ebbe a rimanere notizia scritta, siano stati ricavati dalla cera che il Ricciarelli aveva già apprestato, quattro mesi dopo la morte di Michelangelo. Allo stesso modo che Diomede Leoni si affrettava ad assicurarsi un esemplare per proprio conto — di cui la notizia ci rimase solo per incidenza nel carteggio riguardante gli altri due esemplari — si può pensare che altri discepoli ed ammiratori di Michelangelo abbiano desiderato procurarsi un esemplare: il che dovette riuscire abbastanza facile durante i due ultimi anni di vita del Ricciarelli, ancora più dopo la morte di questi: la stessa dichiarazione di Jacopo del Duca, per indurre il nipote di Michelangelo a rinunciare alle due teste « che se hanno da fare de novo con ciselli e lime », per assicurarsi il vero ritratto di Michelangelo, porta a pensare che dall'impronta originale del Ricciarelli si ricavassero altre cere, per ottenere fusioni più perfette.

Una prova di questo riprodursi delle teste di Michelangelo, subito dopo la di lui morte, risulta dalla circostanza che lo stesso Antonio del Francese, il domestico fidato e successore di quell' Urbino, per la morte del quale Michelangelo nel 1555 aveva scritto di provarne « dispiacere come se fusse mio figliolo, poichè è stato meco venticinque anni molto fidatamente », lo stesso Antonio volle avere la effigie del perduto padrone, ch'egli aveva assistito sino alla morte. Essendo di Castel Durante, e per far cosa grata a Guidobaldo II della Rovere, che ne lo aveva richiesto, egli ebbe ad offrire nel 1570 quella sua testa di Michelangelo « il vero ritratto di Michelangelo Bonarroti già mio padrone, ch'è di bronzo, disegnato da

lui proprio [1] la quale io tengo qui in Roma e ne faccio presente a V. Ecc. ».

Non ci può quindi meravigliare la esistenza di una serie di busti in bronzo di Michelangelo, di cui si deve riconoscere la derivazione dalla maschera ricavata dal Ricciarelli: non meno di nove infatti sono queste riproduzioni, che si possono distinguere in due gruppi: quelle comprendenti il busto togato, e quelle costituite dalla sola testa.

Al primo gruppo appartengono i busti delle seguenti Collezioni:

Casa Bonarroti	Firenze
Museo Nazionale	»
Accademia di Belle Arti	»
Museo Capitolino	Roma

Del secondo gruppo, le teste:

Castello Sforzesco	Milano
Ashmolean Museum	Oxford
Museo del Louvre	Parigi
Collezione Jacquemart-André . .	»
Collezione Bonnat	Bayonne

le ultime tre aventi l'attaccatura del colletto [2].

---

[1] L'espressione va intesa come ritratto di bronzo ricavato « da lui proprio » ossia dal cadavere. Venne avanzata la ipotesi che questa testa sia una delle due che il Ricciarelli riservava a Leonardo Bonarroti, donata da questi al fido domestico, in memoria di Michelangelo; ma non vi è alcuna notizia in proposito. Quand'anche l'esemplare di Antonio del Francese si volesse ravvisare nel busto del Museo Civico di Rimini, rimarrebbe dubbia la diretta sua derivazione dalla maschera del Ricciarelli.

[2] A stretto rigore, la testa del Museo Jacquemart-André, oltre al colletto, ha l'attaccatura del busto che ricorda quello del Museo Civico di Rimini, e dell'altro esemplare già esistente presso la Fabbrica di S. Pietro in Roma, di cui rimane solo il disegno ricavato da Pierleone Ghezzi nel 1740: ma devesi notare che tale attaccatura è una aggiunta, come ebbi a constatare esaminando la superficie interna del bronzo.

Non includo, in questa serie, altre teste note di Michelangelo, in bronzo, riprodotte dallo Steinmann e dal Garnault, le quali non sono, o non mi sembrano derivate dalla maschera Ricciarelli. Eliminato senz'altro il busto Liebermann di Berlino, indegno di figurare in una collezione iconografica di Michelangelo, mi limiterò ad osservare come il busto di Rimini si riattacchi a quello che già esisteva presso la Fabbrica di S. Pietro, anzichè alla serie Ricciarelli. Il Garnault tende a ravvisarvi uno dei due esemplari preparati per Leonardo Bonarroti; ipotesi non accettabile, se non ammettendo in pari tempo che il Ricciarelli abbia modellato la sua cera con molta libertà, rispetto la maschera ricavata dal vero. Il Michelangelo di Rimini presenta infatti una pienezza di carni, una accuratezza nella massa dei capelli e più ancora della barba, che non rispondono alla figura di un novantenne; bisognerebbe pensare che il Ricciarelli abbia — se la espressione può rispondere al caso — abbellito e ringiovanito il volto del maestro, affidandosi al ricordo di lui, quando ancora non era emaciato dalle fatiche e dalla vecchiaia: il che potrebbe spiegare il giudizio dato dal garzone del Ricciarelli, Jacopo del Duca scrivendo al nipote di Michelangelo « io per me vorrei havesti il ritratto della bona memoria di messere, non d'un altro ». Ad ogni modo, il busto di Rimini non può essere compreso nel gruppo delle derivazioni dirette dalla maschera.

Qui gioverà tenere presente come le riproduzioni uscite dalla bottega del Ricciarelli dovessero essere limitate alla sola testa: i documenti parlano infatti di teste, non mai di busti, e non accennano al lavoro complementare del relativo panneggio: quando Michele Alberti scrive a Leonardo che « le teste di bronzo sono gittate, e che se rinetteranno in termine di un mese, o poco più » esclude implicitamente che l'operazione comprendesse altresì lo sviluppo del busto

togato, che per ognuno dei quattro esemplari succitati ha dovuto costituire una seconda fase di lavoro. Non altrimenti si spiegherebbe la varietà nel motivo del panneggio, la diversa impostazione della testa, più o meno inclinata rispetto al busto, ed anche la diversa lunghezza del collo; e che l'aggiunta del busto generalmente sia stata un'operazione complementare, risulta altresì dal fatto che non solo i drappeggi nei cinque succitati busti sono differenti, ma nell'esemplare del Museo Capitolino la testa è innestata su di un busto in marmo, anzichè in bronzo.

È ovvio il pensare che nei due esemplari predisposti vivente il Ricciarelli — e che si dovrebbero, come si disse, ravvisare fra quelli conservati a Firenze — il complemento del busto non abbia tardato, in ragione della loro destinazione: l'esemplare trattenuto da Leonardo deve ritenersi quello tuttora conservato nella Casa Bonarroti, sebbene in una descrizione della Galleria, stesa da Michelangelo il giovane verso il 1620, il busto venga attribuito a Gianbologna: devesi però credere che tale attribuzione, fatta a distanza di cinquanta anni, abbia a riferirsi all'adattamento della testa sul busto, di cui potrebbe il Gianbologna essere stato incaricato.

Le altre quattro teste, senza busto, rappresentano esemplari, per i quali mancò la occasione di effettuare tale aggiunta: ed a tale loro stato incompleto, non definitivo, corrisponde altresì la diversa perfezione nel bronzo; poichè l'aggiunta del busto implicava naturalmente quel lavoro di lima e di cesello della testa, che in taluni esemplari riuscì eccessivo, a grave detrimento della modellatura e della stessa espressione, mentre le teste rimaste senza busto conservarono nella stessa plasticità del gitto una più convincente genuinità di modellazione e di vita. I due esemplari di Parigi e quello di Bayonne, aventi l'attacco del colletto, e quindi già predisposti ad essere innestati sul busto togato, pur

non avendo subìto un eccessivo lavoro di rifinimento a cesello, hanno un grado di finitezza che scema il richiamo ad una maschera: questa si intravvede ancora nell'esemplare di Oxford, e meglio si afferma in quello del Castello Sforzesco, sul quale, dopo tali premesse, possiamo soffermarci.

Già si accennò alle gravi imperfezioni nella fusione: basti osservare la fenditura che dalla fronte, attraversando l'occhio sinistro, interessa la guancia. Eppure, tale imperfezione, che dovrebbe esser considerata semplicemente un difetto di fusione, assume un significato singolare, in rapporto colla ipotesi già avanzata, che questo bronzo sia stato direttamente fuso sulla maschera ricavata: il Fortnum, che nella sua Memoria sui ritratti di Michelangelo del 1876, vi accennò vagamente, dovette esser guidato da varie particolarità nella testa del Museo Sforzesco, che sono così caratteristiche nelle impronte plastiche prese sul cadavere: il D^r^. Garnault ritiene invece nel recente suo studio, inammissibile tale opinione, ed impressionato dai difetti della fusione, giudica si tratti di « une mauvaise cire, mal coulée dans un mauvais moule de plâtre: les défauts sont si graves, qu' on n'aurait pu les dissimuler par le ciselage et le limage »: cosicchè conclude: « cette tête irréparable aurait été laissée telle quelle, alors qu' elle eût dû retourner à la fonte, comme les boutons de culotte de Peer Gynt ».

È in questa stessa conclusione che troviamo una riprova della ipotesi avanzata: poichè, se realmente si fosse trattato di fusione imperfetta, su di una cera difettosa, ricavata da uno stampo a sua volta difettoso — quante circostanze sfavorevoli! — è logico il pensare che senz'altro si sarebbe adottato il partito spicciativo di riutilizzare il metallo in altro esemplare, anzichè rinettare il bronzo e dissimulare alla meglio le fenditure verificatesi nella fusione. Non sembra più logico invece il pensare che, ricavata dal cadavere la

maschera in creta, il Ricciarelli siasi affrettato a farne la fusione diretta, prima che l'impronta avesse a subire altre deformazioni? Assicurata in tal modo la rigidità della maschera, racconciati i difetti di fusione mediante semplici riempimenti nelle lacune del bronzo, il Ricciarelli ebbe tutto l'agio per ricavare da questo prototipo una cera, ch'egli, guidato dal ricordo ancor vivo del maestro, potè accarezzare nei suoi particolari, e ravvivare nella sua espressione: quando tale ipotesi venga accolta, chi non vede quale interesse assuma senz'altro la testa del Museo Sforzesco? Noi saremmo in presenza della maschera genuina di Michelangelo, eternata nel bronzo dallo stesso artista ch' ebbe a ritrarla dal cadavere, dal discepolo che convisse lunghi anni col maestro, lo assistette nei suoi ultimi giorni e ne raccolse, poche ore prima della morte, le estreme raccomandazioni. È lui, che dopo di avere religiosamente chiusi gli occhi del maestro, è lui che nell'impronta ricavata dal vero ebbe a riaprire quelle pupille, a ravvivare lo sguardo, a ridestarne l'espressione, vibrante ancora nella sua memoria: è lui che, integrata la maschera del volto colla struttura completa della testa, colla espressione dello sguardo, conscio del valore riserbato a questa reliquia di fronte alla richiesta di averne delle fusioni, si affretta a fissare nel bronzo i dati raccolti nella fragile impronta, per potere poi riprendere su questa più sicuramente il còmpito suo di perfezionare la immagine nella cera, col rifinimento nei particolari che ancora erano vivi nella sua memoria: così, quattro mesi dopo la morte di Michelangelo, egli poteva scrivere di avere « formato una cera e non si mancherà con la debita diligenzia » di procedere alla fusione.

Certo quella cera, ricavata dalla maschera, quanto a dire da una diretta fusione in bronzo della medesima, avrà dal Ricciarelli ricevuto il complemento di particolari secondari, interessanti perchè scaturiti dalla famigliarità ch'egli

aveva colle fattezze del maestro; ma è pur certo, che questo lavoro complementare dovette di necessità costituire una nota personale la quale, mentre si proponeva di trasformare in opera d'arte una impronta materiale, mediante la revisione di tutti i particolari della fisionomia, scemava nella cera stessa la genuità del documento umano, l'interesse di reliquia, quale ci sembra di intravvedere nella testa del Museo Sforzesco, nonostante le gravi imperfezioni della fusione.

Se ne osservi attentamente la riproduzione, che per la prima volta presentiamo di profilo (vedasi pag. 26): vi è in questo bronzo una potenza di modellatura nei vari piani frontali e faciali, un senso di vita, una intensità di espressione, quali ricerchiamo indarno nei busti più rifiniti, che pur derivano da questo prototipo, o ritroviamo in minor grado nelle altre teste rimaste senza il complemento del busto.

Si osservi in particolar modo la epidermide tesa in corrispondenza degli zigomi, l'orecchio deformato, come si verifica necessariamente nell'operazione di ricavare una impronta: si noti l'intreccio delle venature, nella tempia sinistra specialmente, serbante la naturalezza, la fedeltà anatomica che non ritroviamo invece negli altri busti, sui quali la cesellatura si è sbizzarrita in varianti arbitrarie: si osservi la fronte, coll'accenno di rughe che negli altri busti vennero sottolineate, irrigidite, in omaggio alle indicazioni del Vasari [1]. Ma ciò che, a mio avviso, concorre in modo decisivo ad accertare che si tratti di una maschera, è la linea

[1] Il Vasari, sulle traccie del Condivi, scrisse di Michelangelo (*Vite*, 2ª edizione, 1568): « La faccia era ritonda, la fronte quadrata e spatiosa con sette linee diritte, e le tempie sportavano in fuori delle orecchie assai, le quali orecchie erano più presto alquanto grandi e fuor delle guancie: gli occhi più tosto piccoli che no, le labra sottili e quel di sotto più grossetto et alquanto in fuori: il mento ben composto alla proporzione del resto. La barba e capegli neri, lunga non molto e biforcata e non molto folta ».

MASCHERA DI MICHELANGELO
(DI PROFILO)

MASCHERA DI MICHELANGELO
(DI FRONTE)

—

ancora evidente, come una linea di sutura, che nel bronzo distingue e delimita la parte anteriore riferentesi alla impronta levata dal cadavere, dalla parte posteriore del cranio, modellata del Ricciarelli per completare la testa.

Dovendo stabilire una progressione decrescente di tale genuinità, che nella testa del Museo Sforzesco trova il punto di partenza, noi metteremo, dopo di questa, l'esemplare di Oxford, poi i tre di Parigi e di Bayonne: e passando ai busti, verrebbe innanzitutto quello della Casa Bonarroti. In questi cinque esemplari, il volto conserva quella espressione di melanconica dolcezza, che tanto risponde alla raffigurazione ideale del novantenne artefice, infaticato sino all'ultimo giorno di vita, assistito da fidati domestici ed allievi, facendo il testamento di tre parole — l'anima a Dio, il corpo alla terra, la roba ai parenti più prossimi — solo chiedendo di essere sepolto nella sua città natia. Di questi cinque esemplari, il più rifinito è quello della Casa Bonarroti, e si comprende come ciò debba essersi verificato allorquando, per la destinazione assegnatagli, la testa ricevette il complemento del busto: ma si deve anche ammettere che nella progressione succitata, sia l'esemplare nel quale già comincia a far capolino l'espressione arcigna e sofferente, ancora più che melanconica, la durezza dei tratti e qualche minuzia di particolari, che negli altri busti togati di Michelangelo andò accentuandosi, appoggiata convenzionalmente agli elementi forniti dalla descrizione che il Condivi ed il Vasari lasciarono della figura di Michelangelo, e dai ritratti dipinti, per cui si venne gradatamente a concretare la fisionomia del maestro, quale predomina nella ricca serie, riprodotta dallo Steinmann, con caratteri di rigidità nei lineamenti, ed anche di durezza in qualche particolare, non rispondente al concetto che noi amiamo di formarci della figura del grande artista, ancora meno

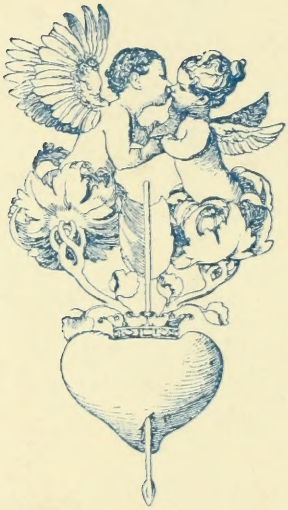
rispondente alle preziose indicazioni che la testa del Museo Sforzesco ci conserva e ci lascia intravvedere: dinanzi alla quale non mai ci sembrarono così veri ed intuitivi i versi di Augusto Barbier:

Que ton visage est triste et ton front amaigri,
Sublime Michel-Ange, ô vieux tailleur de pierre!
Nulle larme jamais n'a mouillé ta paupière:
Comme Dante, on dirait que tu n'a jamais ri.

Hélas! d'un lait trop fort la Muse t'a nourri,
L'art fut ton seul amour et prit ta vie entière:
Soixante ans tu courus une triple carrière,
Sans reposer ton cœur sur un cœur attendri.

Pauvre Bonarroti! ton seul bonheur au monde
Fut d'imprimer au marbre une grandeur profonde,
Et, puissant comme Dieu, d'effrayer comme lui:

Aussi, quand tu parvins à ta saison dernière,
Vieux lion fatigué, sous ta blanche crinière
Tu mourus longuement, plein de gloire et d'ennui!



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
6923
B9B4

Beltrami, Luca
La maschera di Michelangelo
del Castello sforzesco